

Artículos / Articles

Pirekuas para el mundo: la construcción discursiva de la pirekua como patrimonio inmaterial de la humanidad¹

Pirekuas to the world: discursive construction of the pirekua as intangible heritage of humanity

Georgina Flores

Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México

*Autora a quien se dirige la correspondencia: gflores@sociales.unam.mx

Recibido: 3 de septiembre de 2018 / Aceptado: 5 de noviembre de 2018

Resumen

En el presente texto analizamos cómo se construyó discursivamente a la pirekua como un objeto patrimonial para lograr su adscripción en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Convención 2003. Partimos del supuesto de que el patrimonio no es un objeto que existe independientemente de los sujetos que lo usan sino una construcción social y discursiva. Instituciones como la Unesco han construido históricamente un conjunto de ideas en torno al patrimonio cultural. A este conjunto de ideas Laurajane Smith las denomina el discurso autorizado del patrimonio mismo que sobre todo se reproduce en documentos oficiales. De acuerdo con esto consideramos importante analizar el expediente de candidatura de la pirekua enviado a la Unesco con la finalidad de reconstruir el discurso hegemónico del patrimonio desde una perspectiva crítica. El análisis de la información fue realizado mediante los métodos propuestos por autores del denominado Análisis Crítico del Discurso.

Palabras clave: Patrimonio cultural inmaterial, discurso, música tradicional, política y planificación de la cultura

Abstract

The present text analyses the way in which the pirekua has been discursively constructed as an object of heritage with the aim of its inclusion in the Representative List of Intangible Cultural Heritage of the 2003 Convention. We begin our analysis from the viewpoint that heritage is not an object which exists independently of the social subjects who use it, but a social and discursive construction. Institutions such as the Unesco have historically constructed a series of ideas about cultural heritage. Laurajane Smith calls this group of ideas the authorized heritage discourse. This discourse is reproduced through diverse means but particularly through official documents. Using the information presented in the file for the candidacy for the pirekua sent to the Unesco we carry out a discourse analysis from a critical perspective. The analysis of the information was made by the methodological strategies of the Critical Discourse Analysis.

Key words: Intangible cultural heritage, discourse, traditional music, politics and culture planning

¹ El presente artículo forma parte del proyecto de investigación: “Procesos institucionales y procesos comunitarios para la salvaguarda de la pirekua como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad”.

Introducción

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad adoptada en 2003 por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, siglas en inglés), ha sido considerada un medio para que los estados promuevan la preservación de prácticas culturales como las musicales, artesanales, festividades y otras celebraciones, mismas que permiten la cohesión y recreación de las identidades. La Convención toma como eje central a la diversidad cultural, la cual, está considerada en riesgo, dados los actuales procesos de globalización económica y cultural. La Convención también fue pensada como una estrategia para equilibrar la desigualdad existente en las políticas patrimoniales de nivel internacional, en tanto que, el patrimonio material había concentrado la atención de las instituciones y la mayoría de los elementos de la Lista de Patrimonio de Mundial (Convención de 1972) pertenecían al continente europeo mientras que los países de Asia o África contaban con muy pocos reconocimientos en dicha Lista. Frente a esta situación, se consideró necesario reconocer otro tipo de patrimonio cultural como serían los saberes tradicionales, las expresiones festivas, culinarias y musicales, etcétera, y que no estaban siendo valorados de la misma forma como se había hecho hasta ahora con el patrimonio material (monumentos, piezas de arte, edificaciones históricas, etcétera) (Deacon, Dondolo, Mbulelo, & Prosalendis, 2004; Koïchiro, 2004).

La Convención en sus distintos artículos define tanto lo que debe ser considerado patrimonio inmaterial como las formas y niveles para su salvaguarda. Las medidas centrales que establece se encuentran ubicadas en dos niveles: el nivel nacional y el nivel internacional. Para el nivel nacional, establece que cada estado parte debe confeccionar uno o varios inventarios del patrimonio inmaterial presente en su territorio y actualizarlo sistemáticamente (Artículo 12). Para el nivel internacional se plantearon tres tipos de listas: la Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial, la Lista de patrimonio que requiere medidas urgentes de salvaguarda y la Lista de mejores prácticas para salvaguardarlo (Artículos 16, 17 y 18).

Desde la adopción de esta Convención los procedimientos para reconocer e ingresar las prácticas y expresiones culturales, básicamente, siguen el mismo procedimiento que el utilizado para elaborar las Listas de la Convención de 1972, es decir, se requiere de la

elaboración de un expediente de candidatura que deberá ser ingresado de acuerdo con la convocatoria de este organismo internacional.

La puesta en marcha de esta Convención generó un masivo envío de expedientes de candidatura a la Unesco, y se inició una intensa carrera de nivel internacional en la cual los estados partes con mayores recursos económicos fueron los que pudieron elaborar el mayor número de expedientes de candidatura. Así, fue que, países como China y Japón lograron encabezar los elementos reconocidos de la Lista Representativa. En el año 2009 le fueron reconocidas 22 expresiones culturales a China para la Lista Representativa y 10 a Japón convirtiéndose en los países con más elementos en dicha Lista. Por su parte los países considerados “en vías de desarrollo” vieron en la Lista Representativa una ventana de oportunidad para promoverse en el mercado turístico a través de este reconocimiento de orden internacional (Timothy & Nyapaune, 2006).

Esta y otras situaciones han generado importantes críticas a la Convención (Khaznadar, 2011) entre otras, se considera que la confección de listas es más una forma de salvaguardar el modelo canónico del patrimonio cultural, —nacido de la necesidad de forjar un estado y una identidad nacional homogéneos y coherentes— más que de salvaguardar este tipo de patrimonio cultural y la diversidad cultural en el mundo (Moisa & Roda, 2015).

Otras críticas se han enfocado a la expansión del lenguaje de la Unesco en las instituciones de cultura de los estados partes a través de los formatos y los inventarios propuestos como parte de los procesos de salvaguarda. Este tipo de formatos favorecen la homogeneización de los conceptos, así como ciertas formas de salvaguarda cultural (Abreu, 2014; Chaves, Montenegro & Zambrano, 2014). En el caso del Formato de Nominación ICH-02 se utiliza un lenguaje que aparentemente es *neutral* para que cualquier estado parte lo pueda manejar. No obstante, el lenguaje utilizado, más que ser neutral es una forma de estandarización de conceptos y con ello de la multiplicidad cultural humana, convirtiéndose en un instrumento de exclusión de aquellas comunidades o agentes sociales que no comparten los términos de la Unesco (Abreu, 2014). El formato es un instrumento construido en función de las políticas culturales globales enfocadas a los intereses mercantilistas de la cultura y su pretendida neutralidad oculta estos intereses, así como el dominio de la racionalidad occidental en los procedimientos tecnoburocráticos de la Unesco (Abreu, 2014).

En la elaboración del expediente de candidatura, se estandariza la relación con lo patrimonial, y se construye una concepción no problemática de éste, como si el patrimonio cultural existiera independientemente de los sujetos que lo significan, sus relaciones y sus contextos. El formato es un importante elemento del dispositivo de poder para construir los objetos patrimoniales (Flores, 2017). Hay que recordar que, de acuerdo con Michel Foucault, un dispositivo de poder es una red que reúne varios elementos: instituciones, discursos, edificios, decisiones regladas, leyes, medidas administrativas que se hallan vinculados unos con otros (Vega, 2017).

Si seguimos a Smith (2006), podemos afirmar que el formato es un instrumento clave en la reproducción del *discurso hegemónico del patrimonio*, es decir, participa del discurso que domina y regula las ideas y las prácticas patrimoniales a partir de la producción de protocolos, técnicas y procedimientos de conservación y gestión mediante las cuales se ocultan las relaciones de poder/dominación que se ejercen en el ámbito patrimonial.

El discurso hegemónico también se caracteriza por construir una idea de lo singular y lo excepcional. Así, en los expedientes de candidatura encontramos de manera recurrente que la práctica cultural elegida para su patrimonialización se describe como la mejor portadora de la identidad de un país o de un grupo. Mafra (2015) en su análisis del expediente de candidatura de la Samba de Roda de Brasil, señala que dicho expediente tuvo que ser reelaborado varias veces, debido a que el Comité Intergubernamental de la Unesco consideró en su primera evaluación que en el expediente no se exponía cabalmente, ni su singularidad, ni los riesgos que enfrentaba dicha práctica para su recreación. Por ello, el Ministerio de Cultura y el Instituto de Patrimonio Histórico, Artístico y Nacional de Brasil debieron reelaborar su expediente para lograr que la Samba de Roda destacara como un caso singular en el seno del vasto universo cultural brasileño, así como los riesgos que enfrentaba actualmente.

De acuerdo con lo anterior, cabe preguntarnos: ¿de qué manera las instituciones construyen discursivamente lo patrimonial? ¿qué efectos de discurso tratan de generar?

Autoras como Wodak (2003) han señalado la importancia de analizar la utilización del lenguaje —y el discurso— en entornos institucionales, así como la producción ideológica que hacen estos discursos al ocultar sus intereses y naturalizar las relaciones de

dominación existentes en la sociedad. En este sentido, consideramos que lo que se ha plasmado discursivamente en los expedientes no es una mera descripción de algo pues al estar los discursos orientados hacia la acción, construyen realidades, objetos y sujetos (Potter & Wetherell, 1989)

Partiendo de esta perspectiva, en este artículo nos enfocamos a analizar los discursos vertidos en el expediente de candidatura de la pirekua (expediente 00398), el canto tradicional de los p'urhépecha, el cual fue declarado patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la Unesco en noviembre del 2010. Tanto el formato de candidatura (Nomination File ICH-02) como el expediente de la pirekua (Unesco, 2010) pueden ser consultados en el sitio de internet de la Unesco. La declaratoria fue difundida ampliamente en distintos medios de comunicación de nivel estatal y nacional y el gobernador del Estado de Michoacán en ese momento, Leonel Godoy, señaló que era un logro de su gobierno para mejorar la imagen de la entidad dada la violencia en el Estado generada por el narcotráfico. Por su parte el secretario de turismo del mismo Estado Genovevo Figueroa, enfatizaría la relación entre la política cultural y el mercado turístico en Michoacán (Ferrer, 2010, 17 de noviembre).

Sin embargo, en las comunidades p'urhépecha, distintos grupos de p'irericha (cantores) y de músicos p'urhépecha no estuvieron de acuerdo con la declaratoria o mejor dicho con el proceso que había seguido, en tanto que no habían sido debidamente consultados, ni informados como lo establecen la Constitución mexicana, los tratados internacionales firmados por el gobierno mexicano y la propia Convención. Estaba claro que la iniciativa había surgido en las instituciones de orden federal y en el gobierno michoacano, específicamente en la secretaría de turismo, la cual, jugaría un rol protagónico en el procedimiento. Esta situación generó un sentimiento de agravio en los p'irericha, músicos y compositores p'urhépecha, interpretando la declaratoria como una violación a sus derechos colectivos. Dicha inconformidad desembocaría en la interposición de una queja ante la Comisión Nacional de Derechos Humanos (Flores, 2016).

Respecto a el expediente de la pirekua hay que decir que fue elaborado por profesionistas p'urhépecha que en ese momento trabajaban para las instituciones gubernamentales y fue avalado tanto por instituciones gubernamentales del Estado de Michoacán como por instituciones de orden federal, como la Dirección de Patrimonio Mundial del Instituto Nacional de Antro-

pología e Historia, y el desaparecido Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

Es importante señalar que el expediente de candidatura primero fue escrito en español por las instituciones del Estado de Michoacán y luego fue traducido al inglés como es solicitado por la Unesco. Para llevar a cabo el análisis discursivo utilizamos la versión en español, sin perder de vista el texto en inglés, comparando los sentidos y significados en la traducción al español.

Con base en lo anterior las preguntas que orientaron el análisis discursivo fueron: ¿cómo fue construida discursivamente la pirekua para ser patrimonio de la humanidad?, ¿qué discursos se usaron en el expediente y cómo se entretejieron para construir un texto coherente?

El análisis de la información vertida en el expediente lo realizamos a partir de los preceptos y mé-

todos propuestos por el denominado Análisis Crítico del Discurso específicamente a partir de autores como Wodak (2003) y Parker (1992).

Componer y cantar pirekuas: tradición lírico-musical del pueblo p'urhépecha

El pueblo p'urhépecha tiene su territorio en el Estado de Michoacán en la región occidente de México. Las pirekuas, son consideradas parte del universo musical p'urhépecha, junto con los denominados sonecitos y abajeños. Las pirekuas suelen ser compuestas e interpretadas por el pireri (cantor) mismos que suelen acompañarse por músicos que ejecutan instrumentos como el requinto, la guitarra y/o tololoche (contrabajo).



Figura 1. Día del Compositor en la radio Xepur (fotografía G. Flores, 2014).

Sebastián plantea una definición cosmogónica de la pirekua estableciendo una continuidad entre el pasado prehispánico y el canto actual:

(la pirekua) manifiesta el origen, la cosmovisión y los tucupacha (dioses). También representa el lenguaje de los antiguos petamuti, los que poseían la habilidad de la palabra, es decir, a los sabios oradores y consejeros hoy llamados diosiri uandari, que siguen ofrendando y bendiciendo pueblos, comunidades, familias y matrimonios, relatando aún el pasado, por lo que la pirekua es la memoria de un pueblo que se niega a morir (2014, p. 67).

La composición y la interpretación de las pirekuas tiene sus propios tiempos y espacios dentro de la vida comunitaria de los p'urhépecha: la víspera de las fiestas patronales en las denominadas *competencias* para las que se suele contratar a los p'irericha, las bodas y fiestas familiares, los encuentros comunitarios, o bien las calles de las comunidades donde aún se habla el p'urhépecha pues al caer la tarde suelen reunirse con sus guitarras para cantar y compartir sus pirekuas. Entre la población p'urhépecha también existen compositores anónimos que no buscan figurar en un escenario, sino sólo componen sus pirekuas para que sean cantadas por los p'irericha ante la comunidad algunos, inclusive, pidiendo que se mantenga el anonimato en la autoría. Con la apertura del mercado turístico en la región, desde los años 70, la interpretación y ejecución de pirekuas se ha llevado a cabo en ambientes turísticos como plazas, restaurantes y hoteles de las principales ciudades del Estado de Michoacán pues los p'irericha que radican cerca de estos sitios salen a tocar para conseguir un recurso económico para apoyar a sus familias. También los p'irericha de la región lacustre participan en los concursos y eventos organizados para el turismo durante los días dedicados a las ofrendas de las ánimas en noviembre (Flores, Reynoso, & Nava, 2016).

Si bien la música tradicional p'urhépecha —y las pirekuas— son prácticas culturales que permiten la cohesión social entre los p'urhépecha, no están excluidas de situaciones de conflicto social, mismo que ha sido disminuido o invisibilizado en la literatura académica, donde se ha tendido a resaltar su función cohesionadora. Actualmente existe una intensa discusión en las comunidades p'urhépecha sobre qué es la pirekua dados los cambios socioculturales experimentados en sus comunidades, mismos que generan modificaciones en las formas tradicionales de componer e interpretar este

canto. Estas y otras complejas situaciones que existen en torno a las músicas tradicionales, pocas veces son reseñadas en documentos institucionales sobre el patrimonio cultural construyéndose una idea bucólica de estas músicas y de quienes las recrean.

Discursos y relaciones de poder: el análisis crítico del discurso

La perspectiva desde la cual partimos para realizar el análisis discursivo es el denominado análisis crítico del discurso (ACD). Esta perspectiva teórico-metodológica se origina en la idea de que el lenguaje es constructor de las realidades sociales, por lo que no se trata únicamente de las interpretaciones de algo existente sino de entender la producción de realidad que los discursos efectúan (Jäger, 2003).

Algo que caracteriza a este tipo de análisis es su preocupación por el poder como condición capital de la vida social; le interesa no sólo comprender los significados sino develar las relaciones de poder y desigualdad social que se construyen en y a través del lenguaje. Los textos desde este enfoque suelen ser vistos como arenas de lucha donde se manifiestan las disputas por el poder a través de los distintos usos del lenguaje. En este sentido, se destaca la importancia de investigar la utilización del lenguaje en entornos institucionales: cómo se construyen los discursos desde las instituciones y cómo éstos a su vez son constructores de ellas (Wodak, 2003). El evento discursivo es moldeado por las situaciones, las instituciones y las estructuras sociales, pero al mismo tiempo el discurso las moldea también. Los discursos constituyen situaciones, objetos, identidades, relaciones entre personas o grupos de personas. Su dimensión ideológica ocurre cuando estos discursos contribuyen a reforzar las desigualdades existentes. En este sentido el análisis crítico del discurso busca evidenciar o iluminar estos aspectos que a simple vista no se perciben (Fairclough & Wodak, 1998).

Mencionaré algunas condiciones en las que coinciden distintos autores para llevar a cabo un análisis discursivo crítico. La primera condición es que los discursos se realizan en textos. Los textos son como un tejido de significados que pueden ser reproducidos en cualquier forma que pueda ser interpretada. Otra condición es que los discursos son sobre objetos, y por lo tanto construyen discursivamente a esos objetos. En este sentido hay que preguntarse de qué objetos se

está hablando, así como de los sujetos y los atributos y responsabilidades que el discurso les asigna (Parker, 1992).

Los discursos son producidos en contextos históricos específicos los cuáles deben ser considerados y reconstruidos. No se puede comprender el significado de un discurso si no se conocen las condiciones históricas en las que fue enunciado (Bajtín, 1993). En dichos contextos existen reglas o convenciones que los hablantes conocen para poder enunciar sus discursos y para que estos sean comprendidos (Fairclough, 1992). Otra condición es que un discurso es un sistema coherente de significados, y esta coherencia se logra en la medida en que se refieren a un mismo tema. Las enunciaciones se articulan con la finalidad de dar coherencia a lo que se dice (Parker, 1992). Otro elemento muy importante a considerar es que los discursos son dialógicos. Esta característica, retomada de la idea de Bajtín acerca de los enunciados, implica dos cuestiones: (a) que lo que se enuncia ya antes ha sido enunciado por otros y, por lo tanto, ha sido significado y compartido y, (b) que están dirigidos u orientados hacia los otros. Esta condición social moldea las cualidades de los discursos: su entonación, su retórica, su estilo e inclusive su estructura gramatical (Silvestri & Blanck, 1993). La dialogicidad, además de lo anterior, tiene que ver también con que los discursos están conectados o en relación con otros discursos. Esta interdiscursividad manifestada en el texto debe desentrañarse en el análisis de la producción de los discursos; es como si los discursos estuvieran entretejidos unos con otros, como si de una trenza semiótica se tratase, por lo que el objetivo del análisis del discurso es destejerlos (Jäger, 2003). Los discursos también pueden estar relacionados con otros textos, cualidad a la que se le conoce como intertextualidad. La intertextualidad se refiere a que otros textos pueden ser citados de manera más o menos explícita en el propio texto o bien pueden darse como sobreentendidos (Fairclough, 1992).

En resumen, estos serían los aspectos teórico-metodológicos desde los que partimos para realizar el análisis discursivo del expediente de la pirekua.

El expediente y sus contenidos: una primera aproximación discursiva

En un primer momento del análisis, Parker (1992) propone relacionarnos libremente con el texto. En nuestro caso, después de esta primera lectura del ex-

pediente, percibimos “la rigidez” con que se ha redactado la información, provocada por el formato que delimita, ordena y condiciona cómo se debe presentar el contenido. Este formato produce un tipo de información de fácil lectura y para una rápida evaluación por parte del Comité Intergubernamental. Otra característica que detectamos en la primera aproximación al texto, es que dicho formato, fue construido bajo la perspectiva del discurso oficial del patrimonio cultural, es decir, como un objeto que existe “fuera” de quien lo define, y por lo tanto sin problemas de interpretación (Smith, 2006).

Detectamos también algunos aspectos relevantes desde una perspectiva crítica. Por ejemplo, en el rubro “La ubicación geográfica, la variedad de los elementos y la ubicación de las comunidades, grupos e individuos interesados” (Características del elemento, *inciso ii*) (Unesco, p. 2, 2010), aparentemente se trata de un aspecto meramente descriptivo donde debe indicarse en qué parte del territorio se ubica la práctica cultural y qué comunidades, grupos o individuos la realizan; básicamente se trata de nombrar los espacios geográficos y comunidades donde se lleva a cabo la expresión cultural. Caracterizar el “elemento” lejos de ser una cuestión aproblemática, es el inicio de una serie de dificultades que para el caso de la pirekua es necesario generar un proceso de inclusión/exclusión de comunidades que crean y recrean las pirekuas bajo ciertos criterios. Esto se complejiza aún más en tanto que las prácticas culturales no pueden ubicarse únicamente en un espacio geográfico fijo y bien delimitado. Si tomamos en cuenta la alta migración de la población p’urhépecha a las grandes ciudades de México o de los Estados Unidos es factible pensar que el ámbito comunitario “original” de las pirekuas ha sido rebasado. Si bien la vida comunitaria de los p’urhépecha en el Estado de Michoacán sigue siendo el contexto primordial para su recreación, estos nuevos contextos migratorios no se contemplan, ni mucho menos se mencionan en el expediente. En el expediente se plantea que:

(...) the p’urhépecha community lives, represented by 340 thousand residents (...) The p’urhépecha live in 165 communities of 19 municipalities of the state of Michoacán, where the pirekua is fully recognized in 30 communities by its tradition in the creation and interpretation. [...] la comunidad p’urhépecha está conformada por unas 340 mil personas, las cuáles habitan en 165 comunidades de 19 municipios

Sin mayor explicación, el número de comunidades se reduce considerablemente (de 165 a 30 comunidades), pero además en ninguna parte se justifica esta reducción.

Las 30 comunidades, aparecen ubicadas en alguna de las regiones del territorio p'urhépecha: (a) región Lacustre, (b) Meseta, (c) Cañada de los Once Pueblos y (d) Ciénega de Zacapu.

Podríamos suponer que la selección de estas 30 comunidades se hizo con base en la permanencia del idioma p'urhépecha sin el cual difícilmente se pueden componer e interpretar las pirekuas. Sin embargo, en la selección aparecen comunidades donde actualmente el idioma p'urhépecha cayó en desuso, como serían las comunidades de Cherán y Tingambato. Por otro lado, no se incluyeron a comunidades como: La Pacanda e Ichupio de la región Lacustre; Nurío y Cheranatzicuri de la región Meseta; y Zopoco y Huáncito de la región de la Cañada de los Once Pueblos, comunidades donde el idioma p'urhépecha está vigente y existen reconocidos compositores e intérpretes de pirekuas. ¿Cuáles fueron los criterios de selección de las comunidades? Es un dato que no está claro en el documento.

Por otra parte, en el apartado teórico de este artículo mencionamos que una característica de los discursos es su dialogicidad. En este sentido es importante identificar en el análisis a quién está dirigido el texto, la posición de poder/dominación de los “hablantes”, la intencionalidad que se imprime en la retórica y el uso de ciertos términos para causar los efectos deseados. Desde un punto de vista comunicativo el “receptor” del discurso es la Unesco, específicamente el Comité Intergubernamental. El Comité revisará y evaluará el expediente de candidatura por lo que en la redacción del expediente es común el uso de los conceptos que la propia Convención promueve así como los objetivos de ésta, lo que va generando no sólo la homogeneización del lenguaje institucional en torno a la cultura, sino también su relación institucional y social.

Otro aspecto que debemos destacar es que en el expediente de la pirekua aparecen distintos términos para referirse a la población p'urhépecha: *comunidad*, *pueblo* o *etnia*. En el contexto de lucha por la autonomía de los pueblos indígenas en México, el uso de estos términos cobra un sentido y efecto político diferente. Si bien en el habla cotidiana los p'urhépecha pueden usar el término *comunidad* para denotar su organización y cosmovisión comunal, en el ámbito oficial el término que generalmente se utiliza es el de *pueblo*. De igual forma sucede con los términos de te-

ritorio o región pues a lo largo del expediente se usan de manera indistinta. Recordemos que en la redacción de la Convención los términos aceptados después de un largo debate fueron: *comunidad*, *grupos e individuos*, y se aprobó el concepto de *espacio cultural* más que el de territorio (Blin, 2006).

Para el caso de la pirekua, al parecer, quienes redactaron el expediente, por un lado, se ciñeron al lenguaje oficial de la Convención, al usar términos como *comunidad* o *región* mismo que encontramos en frases como:

“The indigenous p'urhépecha community of the State of Michoacán, México, is settled in a region of great natural beauty, full of history, culture and tradition (...) [La comunidad indígena p'urhépecha del Estado de Michoacán, México, tiene su asiento en una región de gran belleza natural, plena de historia, cultura y tradición (...)]” (Unesco, 2010, p. 2).

Bien “The pirekua is a representative musical creation of the p'urhépecha community of the State of Michoacán (...) [La pirekua es una creación musical representativa de la comunidad p'urhépecha del Estado de Michoacán (...)]” (Unesco, 2010, p. 3), pero interesante es que se utilizan conceptos asociados con la lucha autonómica como serían *pueblo* y *territorio*. Veamos esta frase:

There are four fundamental styles in the festivities of the p'urhépecha people: the pirekua (of slow and rhythmic rhythm), the regional sones, the toritos and the abajeños (of faster rhythm). [En las fiestas del pueblo p'urhépecha existen cuatro estilos fundamentales: la pirekua (de ritmo lento y cadencioso), los sones regionales, los toritos y los abajeños (de ritmo más rápido).] (Unesco, 2010, p. 4).

O bien esta: “[In p'urhépecha territory it is still possible to hear some songs that date from the 16th and 17th centuries. [En el territorio p'urhépecha aún es posible escuchar algunos cantos que datan del siglo XVI y XVII.]” (Unesco, 2010, p. 4).

Por otro lado, la Convención identifica cinco dominios donde cada estado parte debe inscribir las expresiones culturales: “a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e)

técnicas artesanales tradicionales.” (Unesco, 2003, p. 3), y en el formato hay un apartado donde se debe seleccionar el *Dominio representado por el elemento* se seleccionaron dos dominios: (a) Tradiciones y expresiones orales y (b)

Prácticas sociales, rituales y actos festivos (Unesco, 2010, p. 3).

Para el primer dominio, inciso (a) en el expediente se destaca que se trata de una tradición que se ha mantenido por la oralidad donde la transmisión se lleva a cabo principalmente de padres a hijos (Unesco, 2010, p. 3). No obstante, dados los cambios tecnológicos en el ámbito musical desde hace décadas las pirekuas se han grabado en discos de formato L.P., casetes y más recientemente en CD y otros formatos digitales. Este cambio tecnológico facilitó la circulación de pirekuas en el mercado musical y actualmente mucho del aprendizaje y recreación de las pirekuas se hace, además de las formas orales, por estos medios tecnológicos. En el expediente no se menciona el uso de la tecnología en la transmisión del saber, sino que se resalta la oralidad, para dotarle de la *autenticidad indígena* a las pirekuas. En el otro dominio seleccionado, *Prácticas sociales, rituales y actos festivos*, se presentan como los espacios culturales de las pirekuas como serían los ámbitos familiares, u otros ámbitos de la vida social de los p'urhépecha como serían las bodas, bautizos, festejos religiosos, prácticas funerarias o los momentos de la cosecha (Unesco, 2010, p. 3). La selección de los dominios, hay que señalar, es una forma de clasificar y encasillar las prácticas culturales que se desarrollan en contextos más complejos que van más allá de estos dominios institucionalmente construidos.

En relación con la elaboración del plan de salvaguarda, y la selección de estos dos dominios para las pirekuas, identificamos varias incongruencias entre los dominios seleccionados y lo planteado en las acciones de salvaguarda: ¿dónde radican las incongruencias? Por un lado, se señala que es una práctica que se ha mantenido por la tradición oral y cuyos espacios son de índole festiva y comunitaria. No obstante, lo que se propone para su salvaguarda es establecer un conservatorio de la Música P'urhépecha, donde pueda preservarse, difundirse y consolidarse el elemento pirekuá (Unesco, 2010, p. 9). Esto es: se plantea la institucionalización del canto a través de su escolarización, pero además se define como un espacio idóneo para su consolidación y difusión, en menoscabo de las formas orales.

También se plantea la promoción de concursos, la organización de eventos de carácter nacional e interna-

cional se solicitan apoyos económicos para los grupos musicales para que asistan a eventos dentro y fuera de México. Si las pirekuas cobran su sentido patrimonial en las festividades y otros espacios comunitarios ¿Por qué proponer los concursos o eventos internacionales como estrategia de salvaguarda? Los argumentos que justifiquen la realización de concursos están ausentes.

Uno de los pilares para la legitimación de esta Convención es que el patrimonio inmaterial es un medio para el diálogo entre culturas. En este sentido la Unesco considera fundamental visibilizar a la práctica cultural para que sea conocida “por la humanidad”. Así en el segundo apartado del formato se solicita describir cómo se alcanzarán estas dos metas: visibilización y diálogo (Unesco, 2010, p. 3). En el expediente, se describen y legitiman los concursos como el mejor medio para lograr estos objetivos, específicamente se define al Concurso Artístico P'urhépecha de Zacán, realizado anualmente en dicha comunidad, como el espacio idóneo para su visibilización y desde donde se promoverá el diálogo:

“The communities in general are open, hospitable and they accept with warmth and spontaneity the coexistence with other indigenous groups; proof of this is that inside the p'urhépecha artistic competitions organized in Michoacán, indigenous and mestizo interpreters from other regions of the country are presented (...) [Las comunidades p'urhépecha en general son abiertas, hospitalarias y aceptan con calidez y espontaneidad la convivencia con otros grupos indígenas, muestra de lo anterior, es que dentro del Concurso Artístico P'urhépecha organizado en Michoacán, se presentan intérpretes, mestizos e indígenas de otras regiones de la República Mexicana (...)]” (Unesco, 2010, p. 6)

Finalmente, en el rubro destinado a *Compromiso del Estado Parte*, se destaca la creación del programa de turismo cultural del Estado de Michoacán la “Ruta Don Vasco de Quiroga” que: “busca poner en valor turístico el rico patrimonio cultural tangible e intangible de los michoacanos. Dentro de este último destacan las fiestas tradicionales y las expresiones artesanales, gastronómicas, literarias y musicales” (Unesco, 2010, p. 12).

Discursividad y patrimonio: los discursos en el expediente de candidatura

En este último apartado reconstruiremos los discursos que se usaron para presentar ante el Comité In-

tergubernamental de la Unesco a la pirekua como un canto que merece figurar en la Lista Representativa del patrimonio inmaterial.

Como hemos descrito en el apartado teórico los discursos se encuentran entrelazados dando lugar a un texto coherente. Esta interdiscursividad, desde nuestra posición da lugar a lo que Smith (2006) define como el discurso autorizado del patrimonio sólo que visto desde el ámbito musical. A continuación, presentamos la reconstrucción de estos discursos.

Discurso identitario

En este discurso incluimos los enunciados que apelan a la cuestión identitaria, a la colectividad, al “nosotros”. En el texto se refieren tres formas identitarias: la del pueblo p’urhépecha, la de los michoacanos y la de los mexicanos. En la primera forma se establece una relación entre las pirekuas y la identificación de la población p’urhépecha: “The pirekua is a representative musical creation of the p’urhépecha community (...) [La pirekua es una creación musical representativa de la comunidad p’urhépecha (...)]” (Unesco, 2010, p. 3).

Se presupone una identificación común entre todos los p’urhépecha que no presenta problemas de definición ni entre comunidades, ni entre generaciones:

“(...) the pirekua be a factor of unity and cultural identity among the p’urhépecha communities; it is a tradition that democratically gives equity to all the (...) [(...) la pirekua entre las comunidades p’urhépecha siempre ha sido un factor de unidad e identidad cultural; es una tradición que iguala democráticamente a todo el pueblo (...)]” (Unesco, 2010, p. 6).

O bien, “(...) pirekua, musical creation that has traditionally been transmitted in oral way, from generation to generation. [La pirekua es una creación musical que tradicionalmente se ha transmitido en forma oral, de generación en generación.]” (Unesco, 2010, p. 4).

En otro momento se hace alusión a la relación social que adquieren las pirekuas con la identidad de los habitantes del Estado de Michoacán. Esta relación busca ampliar los efectos identitarios de las pirekuas hacia el resto de la población del Estado de Michoacán aunque en el Estado es poco difundida esta práctica musical:

The pirekua is an element of cultural identity recognized by both its bearers and practitioners, as by the

‘michoacanos’ (natives of Michoacán) in general, and it serves as an effective dialogue bond between the different communities that practice it. [La pirekua es un elemento de identidad cultural reconocido como un efectivo vínculo de comunicación entre los michoacanos en general, y ésta sirve como un diálogo efectivo entre las comunidades que la practican.]” (Unesco, 2010, p. 3).

De igual forma, en otras partes del expediente se establece la relación entre este canto y la identidad nacional, misma que se verá reforzada de lograrse la declaratoria de la Unesco. Vincular a la pirekua con la identidad nacional es una continuidad de la idea hegemónica de que las culturas de los pueblos indígenas son la base de la identidad nacional:

The inscription of the pirekua in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Unesco constitutes a splendid opportunity so that it is known and recognized as an element that strengthens the cultural identity of the Mexicans (...) [La inscripción de la pirekua en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco constituye una espléndida oportunidad para que sea conocida y reconocida como un elemento que fortalece la identidad cultural de los mexicanos (...)] (Unesco, 2010, p. 6)

Discurso del mestizaje

Entrelazado con el discurso anterior, el discurso del mestizaje es utilizado en la retórica del expediente con la finalidad de demostrar que no existen conflictos sociales entre la población indígena y no indígena, entre la identidad p’urhépecha y la identidad nacional. El discurso del mestizaje, si bien reconoce la multiculturalidad tanto en el territorio como en las propias prácticas, al mismo tiempo, sigue siendo un discurso fundacional de la identidad nacional mexicana hegemónica y homogénea. El discurso del mestizaje resuelve, armoniza y unifica las diferencias culturales, y la música, ha ocupado un rol central para legitimar este discurso: “The Mexican music is fruit of the miscegenation between the European, American and African cultures (...) [La música mexicana es fruto del mestizaje que se dio entre las tradiciones, europea, americana y africana (...)]” (Unesco, 2010, p. 1).

La dominación y el conflicto durante la colonización no se asoman de ninguna forma en el expediente. La descripción del proceso de colonización es una narrativa que se asemeja a la de un cuento donde

prevalece la apropiación de símbolos coloniales de manera pacífica y amorosa por parte de la población p'urhépecha:

(...) the first friars (...) for it they used dance, theater, music and songs as didactic elements that allowed them to motivate the natives to adopt the religion. [...] los primeros frailes (...) utilizaron didácticamente elementos como la danza, el teatro, la música y el canto, que les permitieron interesar y motivar a los naturales por adoptar la fe cristiana (...)] (Unesco, 2010, p. 4).

El resultado es una cultura que se fusionó por efecto del tiempo y no de la imposición:

Along the time both musical cultures fused and a syncretism was created between the European religious songs and the Prehispanic p'urhépecha music. [Con el paso del tiempo se fueron fusionando ambas culturas musicales, creando así un sincretismo entre los cantos religiosos europeos y la música prehispánica p'urhépecha.] (Unesco, 2010, p. 4)

Discurso de la diversidad cultural

La identificación de la pirekua como patrimonio cultural inmaterial, así como el proceso de su patrimonialización según el expediente, garantizarán que el mundo siga siendo diverso:

The inscription of the pirekua in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Unesco constitutes a splendid opportunity so that it is known and recognized as an element that strengthens the cultural identity of the Mexicans, at the time that it integrates to the cultural diversity of the world (...) [La inscripción de la pirekua en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco constituye una espléndida oportunidad para que sea conocida y reconocida como un elemento que fortalece la identidad cultural de los mexicanos, al tiempo que se integra a la diversidad cultural del mundo (...)] (Unesco, 2010, p. 6).

De igual forma se hacen afirmaciones más bien retóricas pues que en el documento aparecen más para demostrar que el estado parte, conoce los conceptos e ideas producidas por la política cultural internacional a favor de la diversidad cultural:

(...) the pirekua clearly demonstrates how the intangible cultural heritage, besides being overwhelming

proof of the human creativity, favors the intercultural dialogue in all its dimensions (...) [(...) la pirekua es clara demostración de cómo el patrimonio cultural inmaterial, además de ser una prueba contundente de la creatividad humana, favorece el diálogo intercultural en todas sus dimensiones (...)]. (Unesco, 2010, p. 7)

Discurso artístico-academicista

Aunque la composición, el canto y la ejecución de las pirekuas se han forjado y cobran sentido en un ámbito comunitario a lo largo del expediente se utilizan términos y valores académicos occidentales para definirla tanto musicológicamente como socialmente hablando. Así encontramos los parámetros académicos de la música occidental para definir a la pirekua:

"In the p'urhépecha music the rhythmic alternation is given by the 3/4 time signature, that is slow and stable; and that of 6/8 that is a style of faster movements. [En la música p'urhépecha la alternancia rítmica la marca el compás de 3/4 que es más lento y estable y otro que es de 6/8 que es un estilo de movimientos más rápidos,]" (Unesco, 2010, p. 2).

La diferenciación rítmica que hacen los p'urhépecha en su propio idioma como: "uananskukua" que traducen como "música para caminar" y "uarhakua" que traducen como "movido" no son mencionadas.

Igualmente aparecen enunciados que hacen alusión a su cualidad artística: "The pirekua (...) is a musical art (...) [La pirekua (...) es un arte musical (...)]", afirmación que es construida a partir de los cánones académicos occidentales. (Unesco, 2010, p. 2).

Considerar que la pirekua es un arte, si bien implica aplicar los valores y conceptos de la estética occidental también implica la jerarquización y los lugares que la sociedad occidental ha destinado para las denominadas bellas artes. Así, la recreación de las pirekuas requiere del mismo tratamiento que las músicas académicas occidentales; esto es, que sean los académicos y especialistas los que definan las acciones para su cuidado y se construyan conservatorios de música para garantizar su permanencia.

Al mismo tiempo se hace alusión a los aspectos de excepcionalidad y singularidad de la práctica, aspectos usuales y necesarios para la reproducción del discurso hegemónico patrimonial:

Any p'urhépecha man or woman, although being outside their territory, in any part of the country, is able to recognize and to identify a musical p'urhépecha crea-

tion; its style is unmistakable, due to its form, its rhythmic structure and its warmth (...) [Un hombre o mujer p'urhépecha, aunque se encuentre fuera de su territorio, en cualquier parte del país, es capaz de reconocer e identificar una creación musical p'urhépecha; su estilo es inconfundible, por su forma, estructura rítmica y su calidez (...)] (Unesco, 2010, p. 5).

Discurso mercantilista

En las medidas de salvaguarda planteadas en el expediente se afirma que de lograrse la declaratoria, esto permitirá el desarrollo sustentable del pueblo p'urhépecha y la estrategia que se enuncia para lograrlo es la interpretación de pirekuas para el turismo: "That the tourists know the great p'urhépecha musical legacy (...) as a service of quality inside the tourist offer. [Que el turista conozca el gran legado musical p'urhépecha (...) como un servicio de calidad dentro de la oferta turística.] (Unesco, 2010, p. 5).

El discurso desarrollista legitima la idea de que el patrimonio cultural debe ser visto como un producto, capitalizable y explotado económicamente en el turismo cultural.

Conclusiones

El análisis discursivo llevado a cabo en este artículo dirige nuestra atención hacia el patrimonio cultural, no como un objeto sin problemas de interpretación, sino como una construcción institucional, mediante la cual se producen discursos, se construyen relaciones, jerarquizaciones sociales y se legitiman las instituciones gubernamentales y los organismos internacionales.

Los distintos discursos reconstruidos en el análisis: el identitario, el del mestizaje, el de la diversidad cultural, el artístico-académico y el mercantilista están entrelazados para lograr la congruencia discursiva en el contexto de la noción de patrimonio que sustenta la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Como hemos argumentado, los expedientes de candidatura del patrimonio cultural inmaterial de la Unesco, lejos de ser simples formatos donde se recoge la información, representan y forman parte de una serie de instrumentos que actúan como parte del discurso hegemónico del patrimonio cultural.

Convención, formato y discursos se nutren en recíproca complicidad para afirmar que el patrimonio inmaterial existe "ahí afuera", como un objeto bien de-

finido y factible de ser salvaguardado bajo los cánones hegemónicos que han dominado la conservación del patrimonio cultural a nivel global: intervención de expertos, creación de instituciones, - escuelas de música o conservatorios-, separación de las prácticas culturales de sus creadores y de sus usos sociales cotidianos y comunitarios, para finalmente difundirlas en el mercado turístico o cultural.

La relación establecida entre patrimonio cultural y mercado, es una característica intrínseca del modelo canónico patrimonial enfocado al desarrollo económico. Así, las pirekuas se convierten en un producto vendible, que debe representarse en escenarios de concursos y festivales, preferentemente del turismo cultural. Estas acciones se presentan como estrategias de visibilización para la salvaguarda del patrimonio cultural pero lo que realmente se busca es satisfacer el consumo contemporáneo y global de identidades culturales de pueblos indígenas.

Los discursos reconstruidos en este artículo no son descripciones neutrales ni de la pirekua ni del pueblo p'urhépecha sino discursos que las instituciones producen para dotarles de una realidad conveniente a sus intereses burocráticos y mercantilistas; discursos que de alguna manera buscan regular y amoldar las prácticas culturales tradicionales a las políticas culturales globales. No obstante, si bien estos discursos pueden reproducir las concepciones hegemónicas del patrimonio cultural, también es mediante los discursos, -como distintos autores lo han señalado- como se pueden lograr los cambios sociales, en este caso en el ámbito patrimonial.

Agradecimientos

Agradezco el apoyo financiero del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM para llevarlo a cabo (Proyecto IN 301016).

Referencias

- Abreu, R. (2014). Dinámicas de patrimonialización y comunidades tradicionales en Brasil. En M. Chaves, M. Montenegro, & M. Zambrano (Comps.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (pp. 39-66). Co-

- lombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Chaves, M., Montenegro, M. & Zambrano, M. (2014). *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Bajtín, M. (1993). La construcción de la enunciación. En A. Silvestri & G. Blanck, *Bajtín y Vigotski: La organización semiótica de la conciencia* (pp. 245-276). Barcelona: Anthopos.
- Blin, G. (2006). La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Revista Mexicana de Política Exterior*. 76-77, 25-31. Disponible en: <http://revistadigital.sre.gob.mx/index.php/numero-76-77>
- Deacon, H., Dondolo, L., Mbulelo, M. & Prosalendis, S. (2004). *The subtle power of Intangible Heritage. Legal and financial instruments for safeguarding intangible heritage*. South Africa: Human Science Research Council (HSRC).
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, N. & Wodak, R. (1998). Critical discourse analysis. En T. van Dijk (Ed.), *Discourse as social interaction* (pp. 258-284). Londres: Sage.
- Ferrer, E. (2010, 17 de noviembre). La comida y la pirekua, de Michoacán para el mundo. La Jornada Michoacán. p. 3.
- Flores, G. (2016). Nos robaron a la novia: agravio y conflicto a raíz de la patrimonialización de la pirekua por la UNESCO. *Sociológica*, 31 (87), 175-206.
- Flores, G., Reynoso, C., & Nava, F. (2016). *Esto es música p'urhépecha...* Píeris, pirekuas y turismo en Michoacán. En G. Flores y F. Nava (Comps.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México* (pp. 31-68). México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Flores, G. (2017). *La pirekua como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Efectos del nuevo paradigma patrimonial*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jäger, S. (2003). Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En R. Wodak & M. Meyer (Comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 61-100). Barcelona: Gedisa.
- Khaznadar, Ch.(2011). Desafíos de la implementación de la Convención de 2003. En L. Arizpe (Coord.), *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones* (pp. 25-31). México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Koïchiro, M. (2004). "Prefacio". *Museum*, 56 (1-2), 221-222.
- La Jornada (2010). "La pirekua, patrimonio cultural inmaterial de la humanidad".
- Mafrá, M. (2015). La diversité en partage: du discours à l'institutionnalisation des patrimoines culturels. En D. Moisa & J. Roda (Comps.), *La diversité des patrimoines. Du rejet du discours à l'éloge des pratiques* (pp. 17-38). Canada: Presses de l'Université du Québec.
- Moisa, D. & Roda, J. (Comps.). (2015). *La diversité des patrimoines. Du rejet du discours à l'éloge des pratiques*. Canada: Presses de l'Université du Québec.
- Nivón, E. (2010). Del patrimonio como producto. La interpretación del patrimonio como espacio de intervención cultural. En E. Nivón & A. Mantecón (Coords.), *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización* (pp. 15-36). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Parker, I. (1992). *Discourse dynamics. Critical analysis for social and individual psychology*. London: Routledge.
- Potter, J. & Wetherell, M. (1987). *Discourse and Social Psychology: Beyond attitudes and behavior*. London: Sage.
- Sebastián, P. (2014). Pirekua saber ancestral que alude el pensamiento profundo de la cultura p'urhépecha. En P. Márquez (Comp.), *Pirekua, canto poco conocido* (67-80). Zamora, Michoacán, México: El Colegio de Michoacán: Uantap'erakua, Consejo para el Arte y la Cultura de la Región P'urhépecha.
- Silvestri, A. y Blanck, G. (1993). *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Barcelona: Anthropos.

- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. London, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203602263>
- Timothy, D. & Nyaupane, G. (Eds.) (2009). *Cultural heritage and tourism in the developing world: a regional perspective*. London, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203877753>
- Unesco (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París: Autor. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa
- Unesco (2010). Pirekua, canción tradicional de la P'urhépecha, México. Nomination file No. 00398 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity 2010. Nairobi, Kenya: Autor. Recuperado de <https://ich.unesco.org/en/RL/pirekua-traditional-song-of-the-purhepecha-00398>
- Vega, G. (2017). El concepto de dispositivo en M. Foucault. Su relación con la “microfísica” y el tratamiento de la multiplicidad. *Nuevo itinerario. Revista digital de Filosofía*, 12, 136-158.
- Wodak, R. (2003). De qué trata el análisis crítico del discurso. Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y su desarrollo. En R. Wodak & M. Meyer (Comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 17-33). Barcelona: Gedisa.